

## O esplendor da cor nos manuscritos românicos alcobacenses

*Maria Adelaide Miranda\* & Maria João Melo\*\**

### 1. Preâmbulo

A iluminura românica foi, tal como a ourivesaria, uma das “artes maiores” da Idade Média<sup>1</sup>. Luís Afonso em “Em demanda da pintura portuguesa” refere que um dos pontos fracos da historiografia de arte portuguesa tem sido a falta de destaque dada à iluminura, considerada como uma arte menor e como tal desvalorizada: “Outro dos equívocos dos estudos dedicados à pintura portuguesa primitiva diz respeito à desconsideração generalizada da arte da iluminura, quase sempre enquadrada e analisada ao nível das «artes menores».” Para o Homem Medieval a importância dada às artes móveis e nomeadamente aos manuscritos iluminados justifica-se pelo lugar que estes ocupavam na cultura e religiosidade medievais. Na cultura monástica, dominante no Ocidente medieval até ao séc. XII, as bibliotecas possuíam um número considerável de manuscritos que eram iluminados. A Iluminura dignificava a palavra divina que tinha por função clarificar o texto, marcar as suas divisões, destacar textos mais importantes ou através de um discurso iconográfico acompanhar o texto com ciclos narrativos. A utilização de uma pale-

---

\* IEM-FCSH/UNL; mmac@fcsh.unl.pt

\*\* IEM-FCSH/UNL, Requite-LAQV e DCR FCT/UNL; mjm@fct.unl.pt

1. Luís Urbano AFONSO- “Em demanda da Pintura Medieval Portuguesa” in *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga/ Babel, 2011. p.97

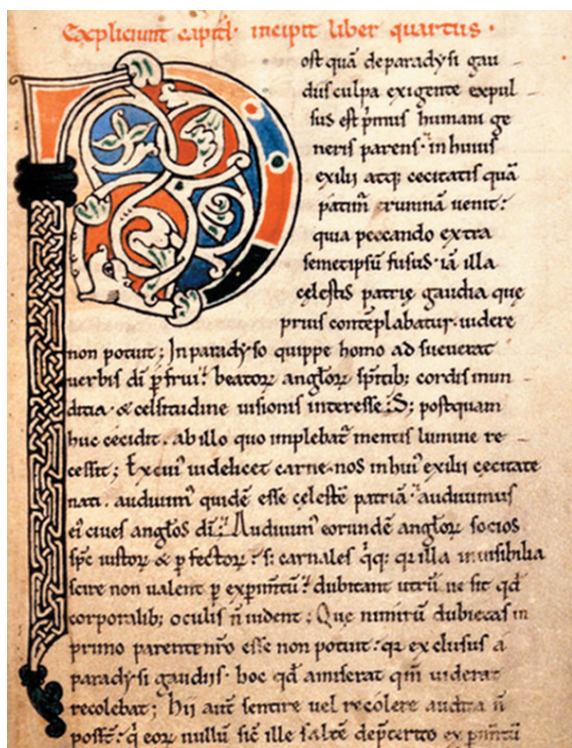


Fig. 1

Gregório Magno,  
*Diálogos*. Inicial ornada P,  
Dijon, BM ms 179. F.86.

ta rica e variada acentuava o destaque lhe era conferido. A iluminura tinha pois, na época medieval, em comum com a pintura uma função simbólica e de embelezamento, mas é a sua relação intrínseca com o Verbo que faz dela a arte da cor, por excelência. Os iluminadores, em contexto monástico são

monges que comungam duma cultura cristã letrada. Estamos pois a falar duma manifestação artística “maior” à qual procuramos dar a relevância merecida através de uma metodologia interdisciplinar que conjuga contexto histórico-cultural, estudo artístico e material.

## 2. A arte da iluminura românica cisterciense: de Cister para Alcobaça

A iluminura cisterciense primitiva desenvolve-se em dois períodos distintos: o primeiro desde a fundação de Cister (1098) até cerca de 1140<sup>2</sup>, tem o seu ponto alto durante o abaciado de Estêvão Harding<sup>3</sup> (1059 - 1134), quando comunga das características da iluminura românica, com especial ligação

2. Aceitando a cronologia de Yolanta Zalowska para o aparecimento do monocromático. Yolanta ZALOUSKA - *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XIIème siècle*. Cîteaux : *Commentarii cistercienses*.1989. p.63-64

3. Estêvão Harding foi o terceiro abade de Cister, teve a sua formação na abadia de Sherbone, estudou em Paris e Roma e, juntando-se a Robert de Molesme foi um dos fundadores de Cister, sendo o seu terceiro abade. Teve um papel importante no estabelecimento do texto bíblico procurando junto dos rabinos a justa tradução do hebraico para o latim (Encíclica de Estêvão Harding) in Dijon BM ms 13 f. 150v). Jacques DUBOIS - ÉTIENNE HARDING saint (1060-1134) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 20 janvier 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/etienne-harding/>; Elizabeth WILLIAMS Elizabeth WILLIAMS 18 “Bible of Stephen Harding, Part II in *Pen and Parchment. Drawing in the middle age*. Dir Melanir HOLCOMB. Catálogo de exposição. New York: Metropolitan Museum of art, 2009 p. 79-80.

à iluminura inglesa. Neste período os cistercienses expressam a sua espiritualidade e criatividade quer através de iniciais ornadas de vocabulário vegetalista e zoomórfico quer através programas iconográficos que acompanham o texto sagrado com um imaginário fantástico. Um segundo período decorre da acção de Bernardo de Claraval (1090-1153) que vai insurgir-se contra esse último modo de fazer, como surge bem vincado na sua Apologia a Guilherme de S. Thierry, onde condena estas representações que mais não fazem que desviar o monge da contemplação.

Segundo Jean Baptiste Auverger<sup>4</sup> dois manuscritos cuja iluminura tem afinidades com o *Saltério* ao uso de S. Vaast de Arras<sup>5</sup>, fariam parte do fundo primitivo de Cister e a sua cronologia poderia ligar-se ainda a finais do século XI e inícios do XII, muito próximo da data da sua fundação, Nestes dois códices, nos Diálogos (Dijon BM ms 179) – Fig 1 – e nas *Homilias* (Dijon BM ms 177) de S. Gregório Magno, a iluminura limita-se às iniciais ornadas de fundos policromos e a uma ornamentação de caules enrolados e palmetas coloridas a traços finos e cores planas. Utilizaram nos fundos o azul, verde e laranja e vermelho.

Contudo, esta posição não é partilhada por Yolanta Zalowska<sup>6</sup> que considera que só a partir da grande Bíblia dita de Estêvão Harding (1109) se pode estabelecer o 1º Estilo de Cister.<sup>7</sup> Esta Bíblia, atribuída por alguns autores ao próprio Estêvão Harding,<sup>8</sup> é um manuscrito notável pela iluminura, mas também pela tentativa de imprimir rigor na tradução do hebraico para o latim e pelos debates teológicos reflectidos no seu programa iconográfico<sup>9</sup>.

O manuscrito hoje dividido em 4 volumes (Dijon BM ms12-15), exemplificando o primeiro estilo de Cister, é caracterizado por iniciais ornadas com motivos vegetais e zoomórficos, e por um imaginário fantástico que de uma forma conceptual traduz os debates teológicos contemporâneos. Esta dimensão da Bíblia foi posta em destaque por Elizabeth Williams através do estudo das iniciais que acompanham o início do prefácio do evangelho de S. João.

---

4. Jean Baptiste AUVERGER - *L'Unanimité Cistercienne Primitive: Mythe ou Réalité ?* Achel : Editions Sine Parvulus, 1986. p. 188-189. O manuscrito teria chegado ao mosteiro em resultado de “um acordo de fraternidade espiritual”

5. Deixado no mosteiro por Robert de Molesmes fundador de Cister (1098) e seu primeiro abade, actualmente no fundo de Cister (Biblioteca Municipal de Dijon).

6. Para o Dijon 179 é produzido no Norte da França e o 177 no próprio mosteiro de Saint Vaast. Yolanta ZALOUSKA - *Manuscrits enluminés de Dijon* Paris: Editions du CNRS 1991.p. 45-47

7. Yolanta ZALOUSKA - *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XIIème siècle*. Cîteaux: *Commentarii cistercienses*.1989 *Ibidem*. p.63-64

8. *Ibidem*, p.76. A autora contudo refere que a importância dada ao ciclo de David no segundo volume da Bíblia assim como as ligações artísticas com a Inglaterra de onde era originário o terceiro abade de Cister podem levar a crer nesta atribuição.

9. Elizabeth WILLIAMS - 18 “Bible of Stephen Harding, Part II in *Pen and Parchment. Drawing in the middle age*. Dir Melanir HOLCOMB. Catálogo de exposição. New York: Metropolitan Museum of art. p. 79-80



Fig. 2

Bíblia de Estêvão Harding.  
Abertura do Evangelho de  
S. João. Condenação de  
Arius Dijon BM, ms Ms  
15, f. 56v.

Neste folio um centauro com um olifante anuncia a Palavra enquanto uma águia fere com as suas garras os olhos do herético Arius, Fig.2

Se bem que haja diferenças artísticas entre os volumes 12/13 e 14/15 desta Bíblia, especialmente nos dois últimos volumes, destaca-se a qualidade do desenho que recorta vegetação e representação zoomórfica, antropomórfica e fantástica sobre fundos polí-

cromos, azuis, verdes e vermelho. Obedece a um princípio gráfico em que coloração é dada pelo traço do desenho, por uma ligeira aguarela ou pequenas zonas de tintas mais espessas atingindo o seu apogeu tanto na nitidez do desenho como na qualidade das cores.<sup>10</sup> Mais, o que está patente a partir do volume 14 é uma interessante capacidade de criação de um original programa iconográfico. Um conjunto significativo de manuscritos de que se destacam os *Moralia in Job* (Dijon BM ms 173) acompanha artisticamente esta bíblia, ícone da iluminura cisterciense primitiva. Fig. 3

A partir de 1113 a entrada de novos noviços em Cister e o facto do *scriptorium* desenvolver uma intensa actividade com numerosos monges copistas e iluminadores leva a uma diversificação de estilos. O empréstimo de manuscritos ao mosteiro e a sua cópia justificam também esta variedade de estilos, sendo de destacar as ligações, já referidas, ao mundo anglo-saxónico e ao norte da França<sup>11</sup>.

Será, segundo Yolanta Zalowska, a partir da *Apologia a Guilherme de S.*

10. Jean Baptiste AUVERGER – *op.cit*, p. 194

11. *Ibidem*, p.196



Fig. 3

S. Gregório. *Moralia in Job*. Abertura do livro XXIII. Inicial ornada com seres fantásticos  
 Dijon, BM, ms 173 f. 56v.

Thierry de Bernardo de Claraval que se manifestam as primeiras mudanças artísticas com tendência ao monocromatismo quer no *scriptorium* de Cister quer no de Claraval e que ficarão ligadas ao que se pode designar por iluminura dos cistercienses. Bernardo é noviço em Cister em 1112, mosteiro em que entra com trinta companheiros para abraçar a vida monástica<sup>12</sup>, e onde

é acolhido por Estêvão Harding. Em 1115 com 12 monges funda Claraval na Champagne. O seu ideal de vida monástica, ligado a posições ascéticas e reformadoras levou-o a escrever a *Apologia a Guilherme de Saint Thierry* em 1124-1125. Nela, Bernardo de Claraval insurge-se contra os Cluniacenses que constroem igrejas sumptuosas, e as embelezam com imagens pintadas “de belas cores” e alfaia litúrgicas repletas de pedras preciosas, optando pela leitura e recusando o imaginário fantástico, presente nos manuscritos de Cister quando Estêvão Harding era abade. Cf. Imagem (Dijon, BM ms 173, f.56v).<sup>13</sup>



12. Jacques BERLIOZ - “Son Bernard et son temps” in *S. Bernard et le monde cistercien* dir. Léon PRESOUYRE e Terryl N. KINDER. Paris : Caisse national des Monuments Historiques et de Sites. 1990. p. 44

13. «Mais que signifient dans vos cloîtres, là où les religieux font leurs lectures, ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs? A quoi bon, dans ces endroits, ces singes immondes, ces lions féroces, ces centaures chimériques, ces monstres demi hommes, ces tigres bariolés, ces soldats qui combattent et ces chasseurs qui donnent du cor? Ici on y voit une seule tête pour plusieurs corps ou un seul corps pour plusieurs têtes: là c’est un quadrupède ayant une queue de serpent et plus loin c’est un poisson avec une tête de quadrupède. Tantôt on voit un monstre qui est cheval par devant et chèvre par derrière, ou qui a la tête d’un animal à



Fig. 4

S. Agostinho *Enarrationes in Psalmus*. Abertura do Salmo 101. Inicial ornada D. Troyes, BM ms 40, V, f. 3.

Contudo um conjunto de manuscritos atribuídos ao primeiro ou segundo quarto do século XII que pertencem ao fundo de Claraval apresenta iniciais com fundos policromos a vermelho, azul verde e amarelo, os caules enrolados, palmetas, elementos zoomórficos e antropomórficos recortados a tinta preta

ou vermelha que traduzem uma proximidade artística com manuscritos do fundo primitivo de Cister. São disso exemplo as obras de S. Agostinho, *Contra Faust* (Troyes BM, ms 527) de *De institutis coenobiorum* João Cassiano (Troyes, BM ms 2274) e as *Homeliae in Ezechielem* de S. Gregório (Troyes, BM, ms 424)<sup>14</sup>.

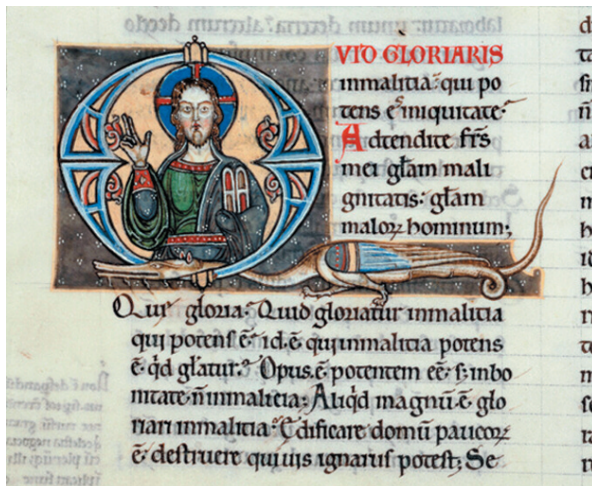
A actividade do *scriptorium* desenvolve-se na cópia de textos de patrística, fundamentais para a espiritualidade cisterciense. Entre eles contam-se as

cornes et le derrière d'un cheval. Enfin le nombre de ces représentations est si grand et la diversité si charmante et si variée qu'on préfère regarder ces marbres que lire dans des manuscrits, et passer le jour à les admirer qu'à méditer la loi de Dieu. Grand Dieu! si on n'a pas de honte de pareilles frivolités, on devrait au moins regretter ce qu'elles coûtent.» in S. Bernard, *Apologie a Guillaume de Saint- Thierry*. Cap. XII, 28. <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/bernard/tome02/guillaume/guillaume.htm>. *Oeuvres Complètes de Saint Bernard*. Traduction nouvelle par m. l'abbé Charpentier. Paris, Librairie Louis de Vivès, éditeur, 9, Rue Delambre, 9, 186.

14. Cf. Patricia STIRNEMANN na entrada de catálogo 14 “Saint Augustin, contre Faust” in *S. Bernard et le monde Cistercien*. Paris: CMHS/SAND. 1991 p. 205 «On estime aujourd'hui que cette première bibliothèque comptait plus de cinquante volumes dont on distingue quatre catégories de livre: ceux qui appartenaient à des petits groupements hermétiques et présumés copiés à Clairvaux entre 1130 -1145, des manuscrits isolés ou problématiques datables du deuxième quart du siècle, des manuscrits où s'installe le style monochrome vers 1140-1160 et enfin les dons confirmés, tels les livres apportés par le prince Henri.»

Fig. 5

S. Agostinho  
*Enarrationes in*  
*Psalmos*, Abertura  
 Salmo 51. Inicial  
 historiada Q. Cristo  
 em Majestade.  
 Troyes, BM 40, III,  
 f.9v.



obras de Santo Agostinho, em 10 volumes (Troyes BM ms 40), sem dúvida um dos autores mais importante

na formação de Bernardo de Claraval, que nos dão um panorama da actividade do *scriptorium* de 1146 a 1153<sup>15</sup>,

São sumptuosos volumes de grandes dimensões, copiados em pergaminho fino e claro, com iniciais ornadas de tipo “caligráfico”, que se conjugam, excepcionalmente, com iniciais historiadas como as três que representam São João (f.1), Cristo em majestade (f.2v) Fig. 4 e Salomão (f.9v), no IV volume *Enarrationes in psalmos* (Troyes.BM, ms 40) As iniciais utilizam uma paleta variada, com cores contrastantes, em que domina a não figuração e o desenho face à pintura. Fig. 5 Entre as cores utilizadas destacam-se, nas iniciais historiadas, a utilização do cinzento que surge igualmente ligado a manuscritos que lhe estão associados como é o caso do breviário conservado na Biblioteca Nacional de França (BNF ms latin 796 f.10).

Outro manuscrito emblemático deste *scriptorium* é a grande Bíblia monocromática de Claraval em 4 volumes (Troyes BM ms 27), Fig. 6. Aqui o monocromatismo é total e espelha o ideal de austeridade de Bernardo e do mundo cisterciense na iluminura. Representa sem dúvida o exemplo da iluminura decorrente da actividade do *scriptorium* para o período que decorre da promulgação da célebre decisão dos Capítulos Gerais de Cister em 1151, *Instituta Generalis Capituli LXXX/ 82*, aprovado em 1152 por Eugénio III: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*, que Yolanta Zalouska traduz por “Letras de uma só cor e não figuradas”<sup>16</sup>. Se a estética decorrente desta medida afasta o imaginário fantástico tão ao gosto dos primeiros cistercienses, o certo é que podemos pôr em causa o referido princípio de despojamento já que os volumes são monumentais, o pergaminho é de excelente qualidade e os pigmentos dispendiosos. Esta *Bíblia* mostra, como os iluminadores ultrapassaram o

15. C.f. Patricia STRNEMANN entrada de Catálogo 22 “Saint Augustin contre Julien” in *S. Bernard et le monde Cistercien*. Paris: CMHS/SAND. 1991. p.208.

16. Yolanta ZALOUSKA – *op. cit.* p. 149.





Fig. 6

*Bíblia.* Abertura do Prologo ao Livro de Esdras. Inicial Ornada monocromática U. Troyes BM 27, Vol. III, f. 73.

*Interdito*, através da complexidade do matiz das iniciais e da riqueza das tintas utilizadas. A mesma aparente contradição reflecte-se na existência da designada *Bíblia de S. Bernardo* (produzida em Chartres entre 1145-1150), doada pelo conde da Cham-

pagne Thibaud ao abade de Claraval<sup>17</sup>, que projecta um vasto programa iconográfico em iniciais historiadas, policromas e mesmo com a utilização de ouro. Mais tarde, cerca de 1160, é-lhe acrescentada um texto (Livro de Job) em que a inicial é monocromática, correspondendo ao que se fazia no *scriptorium*.

Apesar da diversidade de orientações artísticas no mosteiro o certo é que, nos anos que se seguem ao *Interdito*, os manuscritos produzidos em Claraval e Cister apresentam uma tendência ao monocromatismo e não figurativismo, ainda presente entre 1183 e 1188 no manuscrito produzido em Cister como modelo (*exemplum*) dos manuscritos litúrgicos a difundir pelas casas da ordem<sup>18</sup>. O manuscrito (Dijon BM ms 114)<sup>19</sup> obedece ao princípio que os livros devem ser os mesmos em todos os mosteiros da ordem<sup>20</sup> e inclui *Breviarium*, *Epistolarium*, *Evangeliarium*, *Sacramentarium*, *Colectaneum*, *Martyrologium*, *Regula S. Benedict* e *Consuetudines ordinis Cisterciensis*.

Fundada no ano da morte de S. Bernardo e 53ª filha de Claraval, a abadia

17. Patricia STIRNEMANN, *Bible de Saint Bernard* <https://www.bibliotheque-virtuelle-clairvaux.com/savoirplus/bible-de-saint-bernard/>.

18. Yolanta ZALOUSKA, *op. cit.*, p. 165.

19. A unidade das práticas litúrgicas foi procurada através de decisões tomadas entre 1183e 1188 que determinaram a produção de um manuscrito tipo.

20. Na inscrição que enquadra a página de e titulo pode ler-se claramente essa intenção “*In hoc volumine continentur libri ad divinum officium pertinentes quos utique non decet in ordine nostro diversos haberi. Sunt autem hic in unum corpus ea maxime ratione redacti ut presens liber sit exemplar invariabile ad conseruandam uniformitatem et corrigendam in aliis diversitatem.*” DijonBM ms 144 f.1v



de Santa Maria de Alcobaça tem uma das mais importantes bibliotecas cistercienses depois das de Claraval e de Cister. É constituída por um conjunto de 458 manuscritos, em que cerca de 160 são iluminados e pertencem ao último quarto do século XII e primeiro do séc. XIII<sup>21</sup>. Fundo onde predomina a *Lectio*, Alcobaça representa uma nítida opção pela corrente ascético-mística patente na valorização dos livros bíblicos e seus comentários, da patrística latina e grega e das hagiografias. Esta vertente do pensamento românico é acentuada pelos estudos teológicos de Bernardo de Claraval e de Hugo de S. Victor.

No conjunto dos manuscritos conservados, Alcobaça possui cerca de 35 manuscritos litúrgicos segundo o rito cisterciense. Destes salientamos 10 missais românicos que se constituem como um conjunto único entre os fundos cistercienses que subsistiram<sup>22</sup>. A análise dos santorais (já que nenhum dos missais tem calendário) revela que, à excepção do Alc. 257, estão ausentes santos cujas festas tenham sido introduzidas depois de 1185, data que marca a entrada de S. Tomás de Cantuária na liturgia, com três lições nas Matinas e na Missa. O Alc. 257 contém já as festas de S. Roberto e S. Cutberto que surgem entre 1222 e 1226<sup>23</sup>

Esta cronologia é confirmada pela ornamentação que nos envia para o designado Channel Style que se desenvolveu no último quartel do séc. XII e que se caracteriza por iniciais em que a folhagem assume formas tentaculares e fusiformes criando entrelaçados densos. Os caules tornam-se mais finos e gráficos podendo ser habitados por pequenos quadrúpedes brancos semi cães semi leões. No caso dos nossos missais estão ausentes estes apontamentos zoomórficos e a vegetação mantém-se em muitos casos luxuriante mas conservando a sua volumetria ainda românica.<sup>24</sup>

Os missais alcobacenses, se excluirmos o Alc. 257, são manuscritos de dimensões médias (338 a 299 por 236 a 191mm) longas linhas, cadernos de 8 folios sem reclame mas com assinatura. A ornamentação centra-se nas iniciais ornadas que se hierarquizam consoante a importância dada aos vários momentos da missa e às festas do calendário litúrgico.

Podemos assinalar iniciais de dois espaços que marcam o início dos parágrafos; iniciais de 3 a 5 espaços que acompanham a maioria dos momentos litúrgicos; iniciais ornadas de grande impacto nos fólhos de mais de 5 espaços, que acompanham as festas mais importantes do ano: a Páscoa, o Pentecostes, a Santíssima Trindade e a Missa Solene do Nascimento de Cristo. Destacam-

---

21. Fundo preservado na Biblioetca Nacional de Portugal.

22. Alcs. 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259 e 361

23. Maria A. MIRANDA - "Livros litúrgicos cistercienses nos reinos ibéricos" in *Cistercium* 208 (1997) p. 223-256

24. Walter CAHN- "The St. Albans Psalter and the Channel Style in England" in *Year 1200 Symposium*. New York :The Metropolitan Museum of Art, 1975. P. 196.

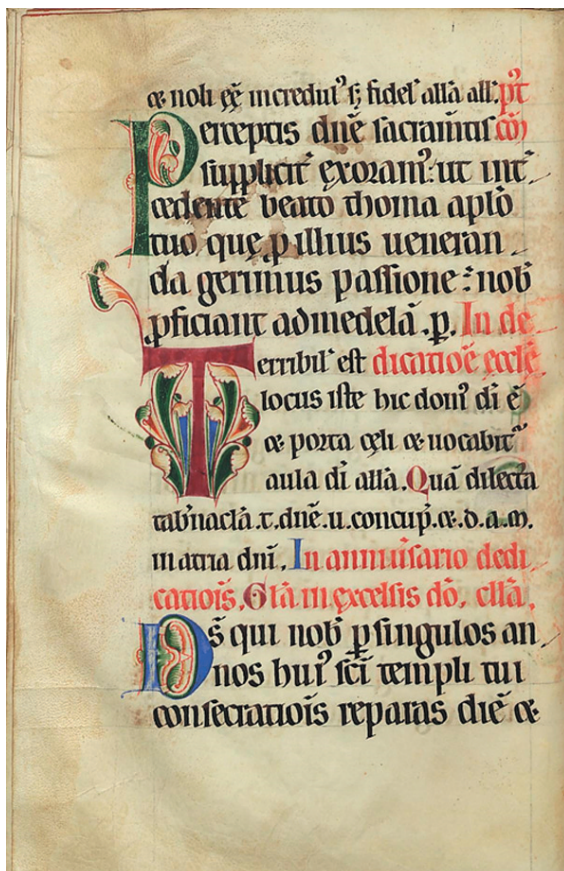


Fig. 7

Missal. Inicial  
ornada T, *Te*  
*Igitur*. BNP Alc.  
251, f.95v.

se ainda as iniciais para as festas em honra da Virgem e o V dos prefácios. Mas, sem dúvida, as de maior criatividade e riqueza ornamental são as que introduzem o Primeiro Domingo do Advento e o T de *Te Igitur*. A ornamentação do *Te Igitur* é de facto excepcional. Os iluminadores escolhem o T curvo e no seu interior florescem caules enrolados em movimentos espiralados e palmetas de formas variadas

que remontam ao mundo anglo-saxónico, Fig. 7. O movimento dado pela forma como se organizam e sobretudo pelos contrastes de cor gera ritmos e uma certa musicalidade que acompanha a sacralidade do momento. O ornamental não é aqui algo que invade a representação, mas que a ela se substitui, em composições abstractas através do movimento e da cor.

Azuis, verdes e vermelhos de várias tonalidades são as cores dominantes, mas podemos encontrar nestes manuscritos o rosa e o púrpura que pensamos vir a provar que se trata de uma cor utilizada intencionalmente como litúrgica<sup>25</sup>. Nestes manuscritos todos os espaços são pretexto para os iluminadores mostrarem a sua arte: multiplicam os caldeirões, ornamentam os fins de linha,

25. Maria A. MIRANDA- "Livros litúrgicos cistercienses nos reinos ibéricos" in *Cistercium* 208 (1997) p. 223-256. Maria J. MELO, Rita CASTRO, Maria A. MIRANDA - "Colour in Medieval Portuguese Manuscripts: between Beauty and Meaning". A. SGAMELLOTTI, B. BRUNETTI, C. MILIANI (ed.), *Science and Art: the painted surface*, London: Royal Society of Chemistry, 2014, p.10-14. Maria A. MIRANDA, Maria J. MELO - «Secrets et découvertes en couleur dans les manuscrits enluminés» in *Portuguese Studies on Medieval Illuminated Manuscripts*. Barcelona-Paris : Textes et Études du Moyen Age. 2014. p.15-18.

Fig. 8

*Missal*. Iniciais  
ornadas de acordo  
com a hierarquização  
dos momentos  
litúrgicos .BNP Alc.  
249, f.191v.

estendem as iniciais pelas margens e rubricam o texto numa explosão de cor e luz Fig. 8.

Também os manuscritos bíblicos mereceram um tratamento especial da parte do *scriptorium* de Alcobaça. O mosteiro possui dois manuscritos bíblicos em vários volumes, Alcobacense 396, 397, 398 e 399 e Alcobacenses 427, 428, 429, 430 e 431. Incluem o Antigo e Novo testamento, se bem que ao 427-431 faltem os Salmos que circulariam em volume separado<sup>26</sup>. São manuscritos de grandes dimensões<sup>27</sup>, próprias das bíblias românicas para uso de coro e de refeitório. Expressão da palavra revelada, a Bíblia, livro por excelência da espiritualidade medieval, assume uma monumentalidade que se justifica pelo carácter simbólico e função litúrgica que desempenharam. Para estes manuscritos foram escolhidas as melhores peles de animais, seleccionaram-se os melhores pigmentos<sup>28</sup> e foram projectadas encadernações monumentais, de elaborada simplicidade, de pele sobre tábuas de madeira ornamentadas com brochos<sup>29</sup>.



26. Para além dos livros bíblicos incluem os prólogos, argumentos e *capitula*. Os prólogos aos doze profetas surgem em nota nas margem no 427.31. No 396-399 não existem os prólogos aos 12 profetas.

27. As dimensões oscilam em altura no Alc. 396-399 entre 500 e 519 mm, em altura, e 339 e 354 mm, em largura. No Alc. 427-431 entre 417 e 485 mm, em altura, e entre 290 e 335 mm, em largura.

28. Nas Bíblias do fundo de Alcobaça, encontra-se ainda o uso da prata, excepcionalmente, no Alc 399. Esta ausência de ouro e prata estará associada ao despojamento ditado pela estética cisterciense.

29. Aires A. do NASCIMENTO – Encadernação Medieval Portuguesa. Alcobaça. Lisboa. Imprensa Nacional. 1984.

O estudo comparativo das duas Bíblias leva-nos a crer que, pelo menos, o Alc. 427 teria sido copiado pelo 396 já que os textos são muito próximos e toda a estrutura dos volumes se aproxima. É esta Bíblia, Alc. 427-431, datável da segunda metade do séc. XII, cuja iluminura podemos atribuir ao *scriptorium* alcobacense. Várias mãos de iluminadores terão trabalhado na sua realização o que se reflecte na variedade de estilos. A organização dos volumes estrutura-se em torno dos *Incipit capitula*, *Incipit prologus* e *Incipit liber*, marcados por títulos manchetados e coloridos a vermelho, vermelho escuro, verde e azul. Pequenas iniciais pintadas ocupam apenas um espaço e iniciam cada linha dos *capitula*. Mas, são as grandes iniciais ornadas que assinalam o início dos livros e dos prefácios. Centrando-nos no 1º volume Alc. 427, nos motivos predominam os elementos vegetais, as palmetas e caules enrolados cujo modelos podemos ir buscar a Claraval e, mesmo, à grande bíblia monocromática, mas aqui dominam as cores opacas e fortes. Os fundos são pintados tal como a ornamentação. Nelas se conjugam o vermelho, o laranja, o verde e azul e também uma cor pouco comum, o cinzento, que ocupa nalgumas iniciais espaço de destaque, criando iniciais de grande plasticidade e volumetria. Os contornos são a preto e os realces a branco. Se bem que dominem motivos vegetalistas também o mundo zoomórfico está presente nalgumas das suas iniciais, conjugando-se com os caules enrolados espiralados e palmetas e estruturando as próprias letras. Esta forma de pintar revela-se uma das características do *scriptorium* desde os primeiros tempos. Fig. 8

O estudo dos materiais utilizados na produção destas letras iluminadas, apoiado em metodologias inovadoras, permitiu além de determinar os pigmentos e colorantes, estabelecer uma paleta específica, mapear<sup>2</sup> a cor por forma a determinar qual o sistema de cores usado, procurando desvendar o seu significado. Detalharemos de seguida alguns dos principais resultados obtidos.

### 3. A cor da iluminura românica: em busca da sua beleza e significado

Os avanços no conhecimento dos materiais usados para produzir as cores da iluminura românica portuguesa e a sua caracterização a nível molecular<sup>30</sup>, abriram novos caminhos para o estudo dos seus significados<sup>31</sup>. Uma das mais

30. Ver por exemplo, M. J. MELO, M. A. MIRANDA, C. MIGUEL, R. CASTRO, A. LEMOS, S. MURALHA, J. LOPES, A. P. GONÇALVES, «The colour of medieval Portuguese illumination: an interdisciplinary approach», *op. cit.* (2011), pp. 158-160; V.S.F. Muralha, C. Miguel, M. J. MELO, «Micro-Raman study of Medieval Cistercian 12-13<sup>th</sup> century manuscripts: Santa Maria de Alcobaça, Portugal », *Journal of Raman Spectroscopy*, 43 (2012) 1737-1746.

31. Ver por exemplo, M. J. MELO, R. CASTRO, M. A. MIRANDA, «Colour in Medieval Portuguese Manuscripts: between Beauty and Meaning », in A. SGAMELOTTI, B. G. BRUNETTI, C. MILIANI (eds.), *Science and Art: the painting surface*, RSC, London 2014, pp. 174-181; M. J. MELO, M. A. MIRANDA, «Secrets et Découvertes



Fig. 9  
Bíblia. Abertura do  
livro de Josué.  
Inicial E. BNP Alc.  
427 f. 139.



surpreendentes descobertas foi o constatar que os pigmentos e os colorantes utilizados nos mosteiros românicos em Portugal vinham “dos quatro cantos do mundo” Fig. 9 O azul do lápis-lazúli, por exemplo, vinha do Afeganistão. O vermelho escuro, que designamos carmim de goma-laca, era originário da Índia<sup>32</sup>, tal como provavelmente, o azul-escuro dado pelo índigo. O segundo vermelho, o vermelhão, era extraído nas minas vizinhas de Almadén<sup>33</sup>. Outros pigmentos, como o muito luminoso branco de chumbo, o intenso laranja de *minium* e o brilhante verde-garrafa<sup>34</sup> eram pigmentos sintéticos, quer dizer, produzidos por alquimia. O preto era, também ele, um pigmento sintético produzido desde a Antiguidade pela combustão de diferentes fontes de matérias orgânicas, óleos, madeiras, ossos com carne...etc. Estes pigmentos, paciente-mente procurados ou engenhosamente fabricados pela ciência da época, foram

---

en Couleur dans les Manuscrits enluminés in M. A. MIRANDA and A. Miguélez CAVERO (eds.), *Portuguese Studies in Medieval Illuminated*. Barcelona-Paris : Textes et Études du Moyen Age. 2014. 15-18.

32. Para saber mais sobre este corante ver, por exemplo, M. J. MELO - «History of natural dyes in the ancient mediterranean world », in T. BECHTOLD, R. MUSSAK (eds.), *Handbook of Natural Colorants*, John Wiley & Sons, Chippenhams 2009, pp. 3-18. [http://media.johnwiley.com.au/product\\_data/excerpt/90/04705119/0470511990.pdf](http://media.johnwiley.com.au/product_data/excerpt/90/04705119/0470511990.pdf). Para a sua caracterização ver, M. J. MELO, A. CIARO, «Bright light: microspectrofluorimetry for the characterization of lake pigments and dyes in works of art», *Accounts of Chemical Research*, 43 (2010) 857-866; R. CASTRO, F. POZZI, M. LEONA and M. J. MELO - «Combining SERS and microspectrofluorimetry with historically accurate reconstructions for the characterization of lac dye paints in medieval manuscript illuminations», *Journal of Raman Spectroscopy* 45 (2014) 1172-1179.

33. M. J. MELO, C. MIGUEL - « The making of vermillion in medieval Europe: historically accurate reconstructions from *The book on how to make colours* », in S. KROUSTALLIS, M. DEL EGIDOS (eds.), *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas* Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, pp. 181-195.

34. C. MIGUEL, A. CIARO, M. J. MELO - « Green, blue, greenish blue or bluish green? Copper pigments in medieval Portuguese Illuminations », in E. Hermens, J. H. Townsend (eds.), *Proceedings of the third International Symposium of the working group Art Technological Source Research (ICOM-CC)- Study, Serendipity and Testimonies of Artists' Practice*, London: Archetype, 2009, pp. 33-38.

escolhidos não somente porque eram mais estáveis, mas também porque a sua cor era insubstituível. Alguns deles como o lápis-lazúli, o vermelho de vermelhão, o carmim de goma laca podem ser considerados como pigmentos de luxo. É igualmente possível que, à semelhança do lápis-lazúli, lhes tivessem sido conferidos «poderes mágicos» de cura ou protecção<sup>35</sup>.

Na sequência da investigação de Manlio Brusatin<sup>36</sup>, de John Gage<sup>37</sup>, de Michel Pastoureau<sup>38</sup> e dos estudos de línguas românicas de Andrès Kristol<sup>39</sup> podemos reconstruir uma «leitura» destas cores nas fontes textuais dos Padres da Igreja, de filósofos, assim como em tratados técnicos<sup>40</sup> e enciclopédias medievais<sup>41</sup>. Esta análise de fontes apoiada no estudo do universo molecular, permitiu-nos revisitar, com uma outra perspectiva, a hipótese que o Homem Medieval teria uma sensibilidade acrescida à luminosidade/brilho que encontra o seu lugar lexical na distinção entre *albus* (branco mate) e *candidus* (branco brilhante) bem como uma capacidade de associar uma cor saturada a uma cor brilhante (ao brilho); em particular, para as cores que se situam no campo lexical do vermelho<sup>42</sup>.

A partir do estudo dos textos e da análise molecular, poderemos, assim, colocar, numa outra perspectiva a importância de dois vermelhos, vermelho de vermelhão e o carmim de goma laca. Este último, geralmente muito saturado (escuro), é igualmente brilhante, sendo um material em que o colorante se in-

---

35. Marbodo de RENNES - *Lapidari. La magia delle pietre preziose*, trad., introd., notes par B. Basile, Carocci, Roma 2006, p. 18 et M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino: Einaudi, 1983, p. 123.

36. M. BRUSATIN - *op. cit.*

37. J. GAGE - *Color and Culture*, London: Thames and Hudson, 1993.

38. M. PASTOUREAU - *Jésus chez le teinturier*, Paris :Léopard d'Or, 1998 .

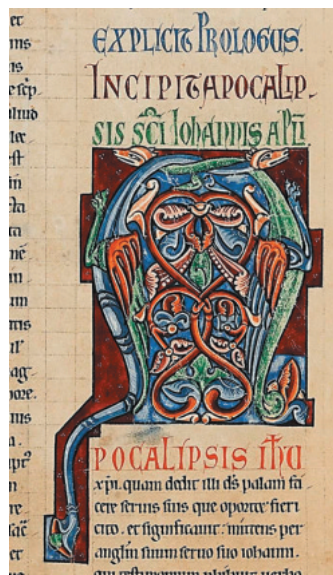
39. A.M. KRISTOL - *COLOR. Les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Zürich : Éditions Francke Berne 1978.

40. a) Eraclio - *I colori e le arti dei romani e la compilazione pseudo-eracliana*, Chiara Garzya Romano, Il Mulino, Napoli 1996. b) Theophilus - *On divers arts. The foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, J.G. Hawthorne - C. Stanley Smith, Dover, New York 1979. c) C. MIGUEL, M.J. MELO, A. MIRANDA ET M. OLIVEIRA - «The “book on how one makes colours of all shades in order to illuminate books” Revisited», in S. Eyb-Green, J. H. Townsend, M. Clarke, J. Nadolny, S. Kroustallis (éds.) *Technology and Interpretation Reflecting the Artist's Process*. London: Archetype, 2012.

41. a) Roberto GROSSETESTE - *Tratado da luz e outros opúsculos sobre a cor e a luz*, trad. M. S. Carvalho, M.C. Camps, int. et notes M. S. Carvalho. Porto: Afrontamento 2012 (collection: Imago Mundi). b) Barthélemy l'Anglais - *Le traité des couleurs*, trad., introd., notes par M. Salyat, Cosmogone, Lyon 2011. c) Isidore de Séville, *Etimologias*, I, II, Int. M. C. DÍAZ Y DÍAS; ed. bilingue J. OROZ RETA e M.A. MARCOS CASQUERO, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 2000.

42. Como pertinentemente observado por Michel Renaud na sessão de debate do **XI Encontro Cultural de S. Cristóvão de Lafões** a importância do vermelho da cultura europeia é patente no incrível número de tons de vermelho nos batons para senhoras.

Fig. 10  
*Bíblia*. Abertura do  
livro do Apocalipse.  
Inicial A. BNP Alc.  
431 f. 69.



sere na resina (aplicada como tinta, a resina de goma laca, diminuindo a dispersão da luz, aumenta a saturação do tom).

Pensamos pois que ao utilizar estes materiais, se procurava uma certa cor na qual o brilho se inscrevia como valor essencial. Segundo John Gage, este vermelho de vermelhão, om-

nipresente nos nossos manuscritos, deveria ser visto como luz, brilho<sup>43</sup>. Esta percepção seria a mesma para o carmim de goma laca e o “verde garrafa” (nesse a saturação da cor é também obtida pela utilização de um “verniz intrínseco”). Se o vermelho era assim tão importante seria ele uma das principais cores usadas? Quais foram as cores principais da iluminura românica? Para poder responder com rigor a esta questão desenvolvemos uma ferramenta informática para o mapeamento da cor. Apoiada no estudo material dos pigmentos, a cartografia da cor é um método complementar na busca dos sistemas de cor e dos seus significados. Apresentamos os resultados obtidos para uma selecção representativa dos fundos românicos dos mosteiros de Alcobaça, Santa Cruz e Lervão, Fig. 10. Esta análise conjunta permitirá uma mais precisa caracterização dos traços identitários e uma melhor detecção das possíveis especificidades de cada scriptorium. Este método, consistindo em cartografar as proporções de cores utilizadas na iluminura, permite-nos concluir que as três abadias têm *scriptoria* caracterizados por paletas construídas sobre três cores principais: o vermelho, o verde e o azul. Entretanto, a maneira de as aplicar revela especificidades<sup>44</sup>.

No fundo de Alcobaça constatamos que a superfície relativa ocupada pelos verdes e azuis corresponde a aproximadamente a metade do conjunto. O vermelho (vermelhão e goma laca) corresponde a cerca de 30%, enquanto o restante, cerca de 20%, é constituído por laranja, castanho, rosa, cinzento e branco. Sublinhamos que neste mosteiro, o verde tem uma presença mais no-

43. J. GAGE, *Color and Culture*, op. cit., p. 58.

44. M.J. MELO, R. CASTRO, M. A. MIRANDA - op. cit. (2014), pp. 185-186.

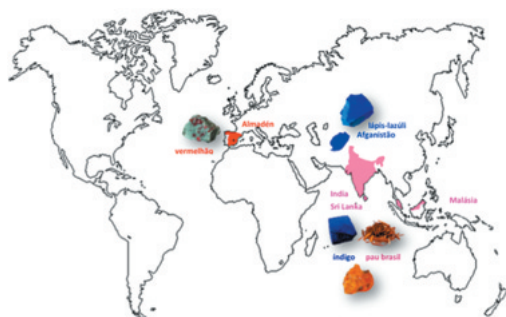


Fig. 11

Mapa dos  
colorantes  
medievais.

tável que nos outros dois, Fig. 10. Estimamos ainda que a presença da goma-laca como vermelho escuro é característica da iluminura portuguesa desta época. Além disso, o cinza e o rosa apresentam-se como uma marca específica dos iluminadores deste mosteiro. Enfim, a cartografia das cores permitiu associar uma rica diversidade cromática aos manuscritos de aparato, como por exemplo o Missal e a Bíblia Alcs 249 e 427, Fig. 11.

Os dados obtidos a partir da cartografia da cor permitiram-nos ainda afirmar que os mosteiros mais antigos, Lervão e Santa Cruz, utilizavam nos seus manuscritos uma paleta antiga, de tradição ibérica, mas também uma paleta moderna, esta última caracterizada pela utilização crescente da cor azul que substitui, agora, o verde que se torna secundário. Por fim, propomos que a paleta de cores de Alcobaça possa ser considerada como sendo a paleta típica do românico português. Concluir-se-á, assim, que às três cores dominantes, o vermelho, o azul e o verde, juntar-se-á também o rosa, cor que prefigura, na iluminura, a sua «voga súbita (...) no vestuário principesco, masculino e feminino, na viragem do século XIV-XV»<sup>45</sup>.

#### 4. A estética da simplicidade: o monocromatismo de Claraval e o modo de fazer de Alcobaça

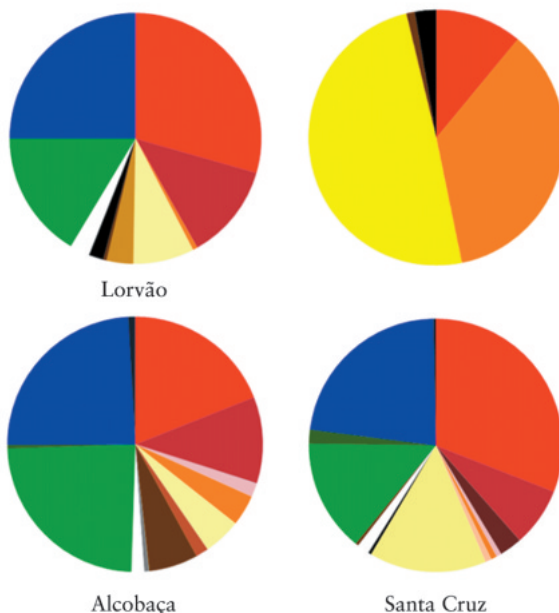
O ideal ascético do monaquismo cisterciense que procurou na regra de S. Bento o seu modelo, criou uma identidade artística que irradiou para todas as artes, da arquitectura à escultura, ourivesaria, vitral ou iluminura. Nos finais do séc. XI e primeira metade do XII viveu as primeiras criações do românico mas foi em meados do século, quando o gótico começava a despertar, que a acção de Bernardo em Claraval havia de expandir a ordem pelo espaço europeu

45. M. PASTOUREAU, *Jésus chez le teinturier*, op. cit. (1997), p. 40.



Fig. 12

Mapeamento ou cartografia da cor para manuscritos iluminados representativos dos *scriptoria* dos mosteiros do Lorvão, Santa Cruz e Alcobaça (sécs. XII e XIII). A distribuição das áreas relativas ocupadas por cada cor evidencia uma paleta assente em três cores principais: vermelho, verde e azul. O Apocalipse do Lorvão é apresentado em separado dada a sua paleta impar, baseada nas cores da luz e da revelação.



e levar as novas propostas artísticas. A estrutura organizativa<sup>46</sup> favoreceu “o ar de família” que é atribuído à arte dos cistercienses e a construção de mosteiros assim como das respectivas bibliotecas asseguraram a ligação à nova espiritualidade e linguagem estética. Alcobaça herdou de uma forma muito clara o legado cisterciense através da construção de um mosteiro que seguiu a planta de Claraval III e que foi um dos edifícios ligados à introdução do gótico em Portugal. Também a sua biblioteca acompanhou a de Claraval sobretudo no que diz respeito a obras de patrística e espiritualidade.

A arquitectura do novo mosteiro é bem reflexo da espiritualidade cisterciense no que diz respeito ao seu ideal de simplicidade e rigor, distribuição da luz e forma como se dispõem as coberturas da nave central e laterais, (quase à mesma altura) criando uma unidade de espaço tão característica das fundações da ordem. No que diz respeito aos manuscritos iluminados, Alcobaça assimila a transmissão de modelos claravaldenses e com eles a arte da Borgonha e Champagne mas por outro lado segue uma tradição que tem a ver com a sua herança ibérica. Os monges Alcobacenses foram buscar a Claraval os mode-

46. Os Cistercienses adoptaram uma organização centralizada de forma a criar uma unidade entre os vários mosteiros. Estabeleceram uma ligação regular entre as casas mãe e as casas filhas através da ida anualmente do abade da casa mãe à casa filha. Também o abade da casa filha ficava obrigado a deslocar-se aos Capítulos Gerais de Cister. Para esta unidade contribuíram as determinações da Carta de Caridade atribuída a Estêvão Harding, que determinava a obrigatoriedade da Regra ser interpretada por todos da mesma forma e serem utilizados os mesmos livros e costumes litúrgicos. Cf. Aires A. do NASCIMENTO - *Cister. Documentos Primitivos*. Lisboa : Edições Colibri, 1999 p. 63-80.

los para a ornamentação dos seus manuscritos. Centraram a iluminura em iniciais ornadas com predomínio para um vocabulário vegetalista e zoomórfico e recusaram os ciclos narrativos. Esta atitude vai ao encontro de ambiente artístico, resultado da coexistência das comunidades cristãs com as árabes e as judaicas, para as quais a representação do divino era interdita. Heresias como o priscilianismo com significativa expressão no Ocidente peninsular acentuaram também as tendências à não figuração num território em que a romanização tinha sido ténue.

Alcobaça apesar do “Interdito” claravalense, raramente usou o monocromatismo e procurou um estilo de cores opacas e luminosas, tanto nos fundos como na ornamentação, atingindo volumetria e exuberância muito próprias. Para tal utilizaram pigmentos como o azul do lápis-lazúli, o vermelho de vermelhão e um verde saturado que designamos de “verde garrafa”, cor produzida por (al)quimia a partir do *verdigris*. Apesar de não terem utilizado o ouro para iluminar os códices, estes pigmentos revelam uma procura de cores luminosas, duradouras e luxuosas. Assim, estas cores chegaram até nós porque os pigmentos e corantes usados se encontravam entre o melhor que a época podia oferecer, chegando a Portugal vindas do Afeganistão (lápis-lazúli), Índia (vermelho de goma laca; azul de índigo) ou de bem mais perto, de Almadén (vermelhão), das minas de mercúrio situadas na agora vizinha Espanha. Curiosamente o *scriptorium* não utilizou o processo dos fundos policromos e ornamentação não pintada, soluções presentes nos mosteiros de Cister e Clara-val e igualmente comum entre os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho de Santa Cruz de Coimbra.

## 5. Os desafios à preservação de um património único e precioso

Ainda que tenham sido escolhido os melhores e mais duradouros colorantes, os muitos séculos que nos separam da criação destas obras de arte produziram perda de cor. Esta foi por nós observada, no destaque das tintas por perda de adesão ao suporte, de forma dramática no verdegarrafa e pontual no caso do lápis-lazúli<sup>47</sup>; e na alteração da cor nos pigmentos de chumbo<sup>48</sup> (branco de chumbo e minio), sendo o caso mais emblemático, o do Apocalipse do

---

47. Maria J. MELO, Rita ARAÚJO, Rita CASTRO and Conceição CASANOVA - “Colour degradation in medieval manuscripts”, *Microchemical Journal* (TECHNART 2015 Virtual Special Issue ...

48. C. MIGUEL, A. Claro, A. P. GONÇALVES, V. S. F. MURALHA, M. J. MELO - «A study on red lead degradation in the medieval manuscript *Lorvão Apocalypse* (1189)», *Journal of Raman Spectroscopy*, 40 (2009) 1966-1973; V.S.F. MURALHA, C. MIGUEL, M.J. MELO, «Micro-Raman study of Medieval Cistercian 12-13<sup>th</sup> century manuscripts: Santa Maria de Alcobaça, Portugal », *op. cit.* (2012), pp. 1737-1746.



Fig. 13 - Pormenores de aplicação da cor na iluminura românica do mosteiro de Alcobaça, em particular do uso do cinzento.

Lorvão, pela extensão e grande impacto da transformação do fulgurante laranja do mínio num preto / acastanhado, resultante da sua transformação em galena, um composto preto de sulfureto de chumbo.

Estas alterações têm profundo impacto na forma como presentemente percebemos as cores e deverão ser consideradas em qualquer estudo da iluminura. Alertam ainda para o desconhecimento que temos do seu tempo de vida, pois ainda que o senso comum nos possa indicar que “são eternas”, o espírito científico, com base nos dados dos nossos estudos, dá grandes sinais de alerta. No futuro gostaríamos, não só de desenvolver instrumentação de diagnóstico para uma monitorização eficaz do estado de conservação deste valioso património, como desenvolver e testar, em reconstruções de tintas medievais, novos tratamentos.

## 6. Perspectivas para o futuro

Saber mais sobre a iluminura medieval para melhor a conhecer e usufruir bem como para a preservar para os séculos e gerações vindouras. Esta é a nossa proposta para o estudo da iluminura românica portuguesa, herança única que remonta às raízes da nossa nacionalidade.●